



TITLE:

宋代小景画研究(Abstract_要旨)

AUTHOR(S):

林, 慧怡

CITATION:

林, 慧怡. 宋代小景画研究. 京都大学, 2019, 博士(文学)

ISSUE DATE:

2019-11-25

URL:

<https://doi.org/10.14989/doctor.k22109>

RIGHT:

学位規則第9条第2項により要約公開

京都大学	博士（文学）	氏名	林 慧怡
論文題目	宋代小景画研究		
<p>（論文内容の要旨）</p> <p>本論文は、中国宋代の小景画の特質を、現存作品と文献史料の双方の読解を通じて論じたものである。</p> <p>序章で本論文の問題意識と目的を簡略に述べた後、本論が始まる。第一章「北宋における小景画の原義－恵崇画を中心に－」では、論者はまず北宋の文献にみえる小景画の多義性とその描写傾向について考察する。宋代の画史、題画詩などの文献資料を広く検討すると、宋代の人々が小景と見なす絵画には、様々な様式の絵画が含まれるという。例えば『図画見聞誌』には、細密画を得意とする山水画家の高克明が、小景画を得意とする画家として記される。また、北宋文人の張舜民の題画詩によれば、李成を学んだ劉明復と雄渾な山水画に長じる范寛には、ともに小景と称される作品が見出される。そして呉則礼の詩文では、墨梅で有名な画僧の花光仲仁の水景、あるいは樹石図を得意とする曹申甫の作品を小景と称している。これら劉明復、花光仲仁、曹申甫の作品の特徴は、平遠の空間構成を示す点にある。一方、郭熙の絵画理論を集めた『林泉高致集』には、「小景」と「宏図」が対置して記される。「小景」が「宏図」の対義語であるとする、「小景」は小画面の山水画を指すと考えられる。以上から、小景画が小景と呼ばれる理由は小画面である点にあり、その形式に相応しい平遠の空間構成を用いることが多かったことを明らかにしている。</p> <p>この点を踏まえ、論者は本章の後半では、画史文献中最も早く小景画と結びつけられた北宋初期の詩画僧・恵崇の画風を分析している。当時、「句図」と呼ばれる晩唐体詩人の苦吟の気風を持つ佳句を採択し集める者が現れ、北宋初期には「句図」が絵画化され、やがて絵画の一つの形態を表す語としての意味を有するようになった。恵崇の「句図」に関する記録によると、恵崇の画の描写内容は広い眺望の野外の自然景であったと考えられるという。一方、恵崇の作に仮託された現存作例《秋浦双鴛図》、《秋野盤雕図》、《寒林鴛鳥図》（いずれも台北故宮博物院蔵）を他の著名な花鳥画家の作品と比較すると、他の画家の作品は庭園の一隅を描写する花鳥画であり、恵崇による開放的な風景描写の画とは異なるとしている。</p> <p>第二章「宋代小景画の幾つかの媒体について」では、論者は宋代の小景画に用いられた媒体について考察している。小景画に関連する絵画媒体には、小軸または短軸、臥屏、扇面がある。小軸、短軸は現代では字面通りの小型の掛け軸と考えられるが、文献上は「軸」と「巻」の二つの語を混用する例がしばしば見られる。宋代の文献を検討すると、小軸、短軸という言葉は、ほとんどの場合画卷（巻物）を指して用いられている。例えば蘇轍の題画詩「書郭熙横巻」中の「袖中短軸纔半幅」という句では、「短軸」は明らかに</p>			

画卷を指し、さらにそれが「半幅」であることを示している。「幅」は本来布の横幅を指す語であるため、この句に出てくる「半幅」の画卷は、横に広げた時の縦の長さが通常の半分ほどしかないものと考えられる。宋代の絹の幅は通常約50センチメートルであるため、「半幅」の画卷とは縦の長さが30センチメートル以内の画卷と推測される。現存する趙令穰の伝称作の《湖莊清夏図巻》（ボストン美術館蔵）などの作品も、確かに30センチメートル以下の縦幅を示している。

臥屏はまた枕屏とも称され、床榻上の枕元に置く小型の屏風である。臥屏には衝立式と折り畳み式の二つの種類が見出される。趙伯驪筆《風檐展巻図》や作者不明《繡櫳曉鏡図》（いずれも台北故宮博物院蔵）の画中に描かれる臥屏、出土品、及び題画詩で言及される臥屏のサイズを併せて考えると、衝立式の臥屏の画面の大きさは、短い画卷の大きさに相当する。折り畳み式の臥屏は遺品に乏しいが、そのような臥屏に言及する宋代の詩文によれば、長い画卷を利用して制作される事があるという。

小景画にはしばしば扇面の作品が見出される。それは例えば、「恵崇扇面小景二絶」、「題恵崇小景扇二首」、「題宗室大年画扇四首」、「酬劉巨載舍人見贈所画山水扇」、「従人覓山水扇二首」などの題画詩から窺うことができる。

このように、小景画に関連する媒体は小型の画面形式であることを、論者は具体的な史料から示している。

第三章「宋人における唐代山水画の認識－王維、李思訓を中心に－」では、論者は宋代の人々がどのように唐代絵画を認識していたかという問題について考察している。王維と李思訓は、宋人にとって唐代山水画の代表的な画家であった。唐代の山水画は着色画が主流であり、王維は李思訓とともに着色画を制作することが多かったとされる。しかし唐末五代以降、水墨山水画が重視されるようになったことに伴い、詩人でもあった王維は水墨画を得意とする画家であるというイメージが北宋において付けられた。他方李思訓は着色山水画の大家と見なされた。こうした李思訓、王維に対するイメージは、宋人が二人の絵画を判別する際に影響を及ぼしたという。

この王維と李思訓の山水画はしばしば小景画と称されており、王維の伝称作の《長江積雪図巻》（ホノルル・アカデミー美術館蔵）や《江干雪意図巻》（台北故宮博物院蔵）、また王維雪景図の一様式を示す伝南唐趙幹《江行初雪図巻》（台北故宮博物院蔵）は、いずれも縦幅が一般的な画卷の半分ほどの小軸である。こうした点に、小景画と見なされる絵画は小画面を要件とするという、宋代における小景画認識の特徴を論者は見ることができるとしている。

第四章「高克明とその小景画－宋代画院における小画面絵画の担い手－」では、時代的には恵崇よりやや遅れ、十一世紀前半に活躍した小景画家、高克明に論者は着目している。画院画家の高克明は『図画見聞誌』で恵崇とともに小景に長じるとされた画家である。彼は仁宗（在位1022-1063）の特別の恩寵に浴し、異例ながら紫服を賜わったほどの画家である。さらに、その作品は皇帝に賞賛されたため、彼は宮廷、官庁用の器物の制作

を担当する少府監である守少府監主簿をも兼任した。それゆえ、高克明は団扇、臥屏などの小画面で絵画装飾を担当したという。その小画面の山水画は精巧で細緻過ぎたため、『図画見聞誌』では飄逸さが乏しいと批判された。しかし『図画見聞誌』の作者はやはりその小画面の特徴に注目しており、高克明を職業画家の中で唯一の小景画家として記しているという。

高克明の画風は小画面、細密という特徴のほか、李成の樹石平遠山水を引き継いだとも推察され、ゆえに、平遠の空間構成も高克明の画風の特色の一つといえるという。伝高克明《溪山雪意図巻》（メトロポリタン美術館蔵）はそのことをよく示す作品である。平遠の空間構成が表れており、近景をクローズアップする表現、主山を描かない構図、また、水流により陸地を区切る表現などの点から、十世紀の五代及び北宋初期の山水構成を引き継いでいる。しかし、技法の面では、岩の斧劈皴、ねじ曲がる枝を持った松、散らされた点苔などの点に南宋絵画の特徴が見出される。以上の特徴と所蔵印及び跋文を併せて鑑みると、《溪山雪意図巻》は、十三世紀末から十四世紀初の頃に高克明画が当時の絵画要素を加えて模写されたもの、あるいは高克明画の模本が再模されたものではないかと推測している。

南宋の鄧椿『画継』に記載された画院画家・高洵に関する記事によれば、高克明は北宋末・南宋初の画院において相当な影響力を持っていたことがわかるという。北宋末期の皇室貴族は文人の美意識の影響で、詩情的な小画面絵画を愛好し、自ら絵画を制作する者も少なくなかった。高克明画風における小画面、平遠の空間構成は北宋末期の画院で再び注目され、多く学ばれた。賈師古《巖関古寺》、閻次平《松磴精廬》（いずれも台北故宫博物院蔵）などに見られる小画面、細密、平遠の強化された辺角構図は高克明画風が南宋に引き継がれた例と考えられるという。これらの点から、論者は、高克明が北宋画院の大画面絵画から小画面の南宋院体画へという山水画の発展に影響を与えた画家であったとしている。

第五章「趙令穰とその小景画—宋代貴族の墨戯—」では、論者は先行研究を踏まえ、前述の四章の研究視点に加え、趙令穰とその小景画に関する問題について検討している。趙令穰は宗室の人間のため、行動や交際が制限されていた。行動の制限により、趙令穰が見られる風景は、開封と洛陽の間、五百里以内の範囲のみであった。また、宗室同士の交流も自由ではなかったが、趙令穰は駙馬都尉の王詵、宗室の趙令時、若年の徽宗などの皇室貴族と交遊していたほか、宗室たちの教師に任じられた黄庭堅、晁補之、宮廷に出入りする書画鑑賞の専門家であった米芾などと交流があった。文人との交流を通じ、趙令穰は文人の美意識、特に復古意識を受容し、唐代画家の作品を重点的に学んだ。米芾『画史』によれば、趙令穰は「汀渚水鳥」で描写される雪景を王維に学んだという。しかし第三章の結論によれば、宋代に流布していた王維画は五代のものがほとんどである。趙令穰の伝称作である《湖莊清夏図巻》（ボストン美術館蔵）、《江村秋暁図巻》（メトロポリタン美術館蔵）、及び《秋塘図》（大和文華館蔵）が、王維雪景図の一様式を示す伝南唐趙幹

《江行初雪図巻》（台北故宮博物院蔵）の空間構成に似ている点、そして南唐出身の恵崇が王維のイメージと関連付けられている点を併せて考慮すると、論者は趙令穰が間接的に恵崇の画風を引き継いだと考えられるという。

第六章「樹石図と小景画ー及び小景の語源についてー」では、論者はこれまで重視されてこなかった樹石図と小景画の關係に着目している。樹石は松石、林石とも呼ばれ、中晩唐に盛行していた絵画ジャンルであるが、北宋でも文人の趣味として続けて制作されていた。注目されるのは、北宋には樹石図を「煙嵐暁景」などと呼称する事例が数多く見出される点である。そのため後に「暁景」という言葉が樹石図の代称となったという。郭熙は宮城で大量の樹石図を任され、樹石図の下絵を制作する際に、樹石図様式の「松石平遠」と「松石濺撲」を小景と呼んだ。即ち、郭熙の「小景」の語には小画面、樹石図、下絵の三つの意味が重なっていることになるという。その後、文人の中でも「小景」の語で樹石図を呼称することが始まったが、文人の墨戯は下絵が必要なく、さらに北宋後半に、文人の墨戯として樹石図から展開した「枯木竹石」が盛行したため、文人が用いる「小景」の語からは下絵の意味が徐々に失われ、樹石図の意味も薄くなり、やがて小画面の山水画という意味へ移行していったとしている。北宋の後半に「小景」と「暁景」の語を混用する例はいくつか確認できるという。例えば、小景という言葉をほとんど用いない蘇軾は、恵崇の小景画のひとつを「春江暁景」と名付けている。趙令穰の同一作品は秦觀によって「江干暁景」と呼ばれるが、後に趙令穰が秦觀の詩を転写する際に、「小景」と書き改めている。

樹石図における平遠の空間構成は小画面に適するうえ、詩情を表しやすい形式である。ゆえに、北宋文人の墨戯が起こる際に、樹石図はたちまちそれに同調したという。しかし文人は、画技が必要で造形が複雑な樹木より、書に熟達すれば誰にでも描ける墨竹のほうを好んだ。そのため伝蘇軾《瀟湘竹石図巻》（中国美術館蔵）のような「枯木竹石」様式の小景画が現れたという。「枯木竹石」の小景画はまた画院に伝わり、伝馬和之《古木流泉》や馬麟《芳春雨霽》（いずれも台北故宮博物院蔵）の院体画となった。一方、樹石図は高克明の画が北宋末期の画院で多く学ばれた際に南宋の辺角構図の樹石小景画に発展した。伝李唐《奇峰万木》（台北故宮博物院蔵）、南宋無款の《松岡暮色図》、《松溪放艇図》（いずれも北京故宮博物院蔵）などの作品がその例であるという。このように、論者は、樹石図から派生した小景画が南宋の院体画風の形成に寄与するものであったとしている。

終章では、論者は、各章で論じてきた問題を総括し、宋代の小景画について以下の結論を提示した。小景画は北宋初期の「句図」という詩を絵画化した小画面絵画を淵源とする。文人の美意識から生じる「句図」は、職業画家による大画面の山水画の流行とは別に、私的鑑賞画として文人の間に流伝していった。一方、職業画家にも徐々に浸透し、そのうちに「小景」という言葉が生じ、さらに北宋中期の文人墨戯の勃興を促し、北宋末期の皇室貴族の絵画観に影響を与えた。皇室貴族の絵画観はまた画院画家にも及び、南宋院

体山水画における小画面、詩情、边角構図という特徴の形成に寄与した。即ち、小景画は中国絵画史上文人が職業画家から絵画の主導権を握ることにより生まれたものであるとしている。そして、「こうした主導権の移動は元代における職業画家の山水画の終焉、また文人画の興隆を予示している」という言葉によって、論者は本論文を締めくくっている。

(論文審査の結果の要旨)

北宋の絵画史というと、モニュメンタルな山水画のイメージが強い。しかしながら、宋代絵画が新様式を創造する上で重要な役割を果たしたもののの中に、小景画と呼ばれている分野の絵画があることにも注意を払う必要がある。本論文は、この中国宋代の小景画について、その特質を現存作品と文献資料の双方の読解を通して論じたものである。

一般的に美術史研究においては、作品の歴史が美術史であり、作品の記述が重要な要素となるが、中国絵画史研究においては、紀元前から絵画に関する記述が始まっており、作品が消滅した時代であっても、作品を受容した人々の言説によって、当時の人々の現在とは全く異なる絵画観をある程度たどることができる。現存作例が必ずしも多いとは言えない宋代絵画の研究には、作品史と言説史との照合が一層効果を発揮すると思われる。

そこで本論文では、理論と実践の両態の理解と、作品の不在を充足するために、議論の方法論として作品史と言説史の二方向を設定し、作品そのものの展開と、それを受容する人びとの認識をそれぞれ考察し、それらが相補う構造で議論を進める試みが行われている。そして、こうした慎重な手続きを経て、中国宋代絵画研究の重要課題の一つである小景画について、その様相とその特質を丹念に論じている。

さて、本論文は、「序章」に続き、計六章に亘る本文と、「終章」からなるが、本論文の検討を通して得られた主要な成果は、以下の四点にまとめられるであろう。

まず第一点は、宋代小景画に関わる文献史料を博搜し、小景画という言葉の語義の範囲を適切に示したことである。従来の研究では、いくつかの文献によって小景画という言葉の使用の様態を一部示すことには成功していたが、その全体像を提示することはなかった。その点、本研究では、小景画の語義に関わる文献がきわめて幅広く提示されており、その多義的な使用実態を知るには十分である。特にそれが画面の形式に関わることを指摘し、小軸や扇面といった小画面作品と関わることを示した点は、高く評価してよいであろう。これにより、これまで曖昧に理解されていた宋代小景画の輪郭を適切に把握できるようになったと言えよう。

第二点は、従来必ずしも明らかでなかった小景画の淵源が、「句図」という詩を絵画化した小画面絵画に関連することを示したことである。北宋初期には「句図」が絵画の一つの形態を表す語としての意味を有するようになったことは知られていたが、この「句図」の展開は晩唐体の詩風を受容していた北宋初期の詩画僧・惠崇が小画面に自然景を描く画風を確立した問題と関連性があることを示唆し、惠崇が小景画の定着に貢献したことを明らかにしている。惠崇は真筆と判断される現存作例に乏しいが、その作風を受け継ぐ作品や、文献資料を丹念に読み解くことで、彼の画風を適切に示したことの意味も大きい。

第三点は、趙令穰とその作品に新たな位置付けを与えたことである。趙令穰は以前から

宋代小景画の代表的な作家として知られていたが、現存作例が少ないため、必ずしもその実像は明らかでなかった。しかし本論文は、文献資料を駆使することで、趙令穰が文人との交流を通じて文人の美意識、特に復古意識を受容し、唐代画家の作品を重点的に学んだことを明らかにし、さらに間接的に恵崇の画風を引き継いでいたことを示した。また若年の徽宗などの皇室貴族との交遊により、文人画と北宋宮廷絵画との交流に趙令穰が重要な役割を果たしたことも確認した。これにより、宋代絵画史における趙令穰の位置付けに再評価が与えられた。

第四点は、「句図」を淵源とする小景画が、北宋末期の皇室貴族の絵画観に影響を与え、彼らの絵画観が画院画家にも及び、やがて南宋院体山水画における小画面、詩情、辺角構図という特徴の形成に寄与したことを明らかにしたことである。北宋末期の皇室貴族から南宋画院画家への影響関係は、従来から指摘されていたことであるが、その前提に北宋の文人たちが描いた小景画が存在することを具体的に示した点は重要である。このことは、職業画家と文人画家の二項対立により宋代絵画史を見る観点に、両者の画風の相互の影響関係を見る視点をもたらし、より奥行きのある宋代絵画史研究を可能としている。

このように本論文は、宋代小景画の特質という重要課題を中心に据え、宋代小景画の展開を、先行研究の成果を踏まえながらも、従来の中国絵画史研究とは少し異なる視点から検証を重ね、新たに宋代小景画論を提示したものとして高く評価される。とはいえ、望むべき点はないわけではない。画論などの微細な解釈については、多少恣意的なところも窺え、典拠とした文献の選択に適切でない箇所も見られた。また研究の対象とした時代を宋代に絞ったため、後の時代への小景画の展開に関する分析などが課題として残った。ただ、これらの問題は、論者が意欲的な取り組みを通して宋代小景画を論じたからこそ浮かび上がった問題とも言え、これらの問題の克服については論者のさらなる研究の進展を待ちたい。

以上、審査したところにより、本論文は博士（文学）の学位論文として価値あるものと認められる。令和元年8月9日、調査委員4名が論文内容とそれに関連した事柄について口頭試問を行った結果、合格と認めた。

なお、本論文は、京都大学学位規程第14条第2項に該当するものと判断し、公表に際しては、当分の間、当該論文の全文に代えてその内容を要約したものとすることを認める。